

坪内逍遙とシェイクスピア

——帝劇『ハムレット』をめぐって——

小 野 昌

序 論

日本におけるシェイクスピアの翻訳・上演について論じる場合、坪内逍遙(1859—1935)を除いて考えることは不可能である。それは彼が日本で最初の本格的なシェイクスピア劇を上演し、さらに半世紀以上も前にシェイクスピアの全作品の翻訳という大事業を独力で成し遂げているからである。本稿では逍遙の訳・演出で明治44(1911)年上演された『ハムレット』を中心にしてその上演の意味と翻訳の特徴、さらに逍遙と旧劇との関係、喜劇の翻訳などを検討することによって、日本におけるシェイクスピア劇の受容の一側面を考察してみたい。

I

明治という時代がほぼ終わろうとする44年、6月、柿落とし間もない帝国劇場で後期文芸協会の『ハムレット』の上演が行なわれた。訳・演出は文芸協会会長、坪内逍遙であった。この帝劇での上演こそ、我国における最初の近代的、本格的なシェイクスピア劇の上演であった。それは明治初年以来のシェイクスピア研究、翻案、翻訳そして数々の上演の総決算ともいえるものであり、大正、昭和と続くシェイクスピア上演に決定的な方向づけをすることになる上演でもあった。

そこでまずこの帝劇『ハムレット』の特徴を検討することによって、それま

でのシェイクスピアの受容の状況を明らかにすることができるのではあるまいか。その特徴は概ね次のように3項目に分類できると思われる。

① 上演台本としてシェイクスピアの原文から、忠実な翻訳が用いられた。

それまでにもシェイクスピア作と銘うって、彼の作品が様々な劇団によって、様々な形態で40回近く上演されてきている。その最初のものは明治18(1885)年、4月に上演された『何桜彼桜錢世中』であった。^{さくらどきぜにのよのなか}宇田川文海原案、勝彦蔵脚色で中村宗十郎一座により大阪の戎座で上演された。この上演は翻案歌舞伎であり、しかしその翻案のもとになっているのはシェイクスピアの『ヴェニスの商人』ではなく、チャールズ・ラムの『シェイクスピア物語』(1807)を素材にしたもので、宇田川文海によって翻案小説となり、『大阪朝日新聞』に連載され、それを狂言作家勝彦蔵が歌舞伎の世話狂言に翻案したのであった。シャイロックは高利貸、榊屋五兵衛となり、アントニオは船問屋、紀伊国屋伝二郎となっていた。

原作に比較的忠実な翻訳による上演は、『何桜彼桜錢世中』に次いで日本で2番目のシェイクスピア上演となる『該撒奇談』^{しいざるきだん}であった。この作品は明治34(1901)年、7月、明治座で上演されたが、これは明治17年に逍遙が『ジュリアス・シーザー』^{しいざるきだん}を浄瑠璃風に翻訳した『該撒奇談 自由太刀餘波鋭鋒』^{じゅうのたちなごりのきれあじ}によるものであり、その中から「議堂珍事の場合」と「公園演説の場合」の2場のみで、新派の伊井蓉峰一座による上演であった。この上演は次の2つの点で重要である。すなわち、浄瑠璃風であったとはいえ翻案ではなく、一応シェイクスピアの翻訳で行なわれたこと。そして後にシェイクスピアの全作品を翻訳することになる逍遙の最初の翻訳が舞台にのったことである。彼はこの翻訳の附言で次のように言っている。

原本はもと臺帳の粗なるものに似てただ臺辭のみを用ひて綴りなしたる者なれば所謂戯曲にはあらず、ここの院本とは全く體裁を異にした者なるを、

今此國の人の爲めにわざと院本體に譯せしかば、原本と比べ見ば或は不都合の廉多かるべし見ん人これを諒せよ。

シェイクスピアの原本が台詞だけで書かれているので、いわゆる戯曲ではないと言うのは、当時の戯曲の台本に対する考え方が窺えて興味深い。さらにシェイクスピア劇に慣れていない当時の日本人の為にわざわざ浄瑠璃の台本の体裁で翻訳したところに、彼の翻訳に対する考え方が示されている。彼はその最初の翻訳の時から読み手、観客のことを考慮しているのである。

② 独白が演じられた。

シェイクスピア悲劇において、とりわけ『ハムレット』において、独白は様々な意味を持っている。現代の上演では独白をしないハムレットなどおよそ考えられないことであるが明治36(1903)年、川上音次郎一座の本郷座における『ハムレット』においてはその独白が行なわれなかったのである。正劇¹⁾と銘うって上演されたこの劇は山岸荷葉、土肥春曙による翻案劇で、時代を明治に移した現代劇であった。配役は川上音次郎が葉村前公爵（先王ハムレット）の亡霊と葉村蔵人（クロードィアス）の2役、藤沢浅二郎が葉村年丸（ハムレット）、川上貞奴が堀尾おりゑ（オフィーリア）であった。山岸荷葉は翻案にあたり、独白の重要性を認識しており、3幕1場の独白は現代口語の散文訳で翻訳している。けれども上演台本ではカットされ、上演の際にも独白は行なわれていない。その理由を河竹登志夫は次のように述べている。

川上一座は音楽劇が不得意なために、正劇と銘打って写実的な科白劇をやろうとした。荷葉はその希望に合わすべく独白部分を省くか独白の形でなしに処理しようとした。しかし第4独白だけは改変またはカットするに忍びず一応訳出した。が、俳優たちは音楽は苦手の上科白劇とて節をつけるわけにはいかず、さりとて長い独りぜりふを節づけせずに喋るだけの新し

いエロキューションを持っていなかった。従がって第4独白は彼等には上演不可能だった。²⁾

歌舞伎にも独白の伝統はないわけではない。けれども歌舞伎のそれは七五調で、合方なども入る。それは一般的には事実の説明や描写であり、描写的、説明的である。しかし翻訳によるハムレットの独白は音楽も入らず、現代語の散文である。そして自己の内面をことばの論理によって意志的、論理的に観客にたたみかけ、ハムレットと観客とがいわば「共犯」であるかのような心理状況を作りあげるものである。日本の演劇にはこのような意味での独白の伝統はなかった。従がって役者はこれをどのように演じてよいのかわからなかったのである。この『ハムレット』上演において独白を放棄せざるを得なかったことは演劇における伝統の違いの意味を示しているように思われる。

文学、特に詩の分野においてこの独白は自己の内面にひそむ苦悩、懐疑の表白として理解され、自己とは何か、人生とは、生きるとは何かというハムレットの問いかけは、近代詩、近代文学の展開に大きな影響を与え、すでに数種の試訳がなされていたのであるが、この川上音次郎の『ハムレット』の上演は、演劇という芸術が役者の肉体を通しての芸術であり、しかも観客の意識のレベルと余りにかけ離れることのできない芸術であって、常にいわゆる文学の趨勢とは遅れる傾向にあることを示しているのである。

③ 女性の役はすべて女優によって演じられた。

近代演劇が合理的な解釈に基づいて、人間のありのままをリアルに写し出すことをめざしている以上、男の役は男性が、女の役は女性が演じるのがより自然な形態である。しかし徳川の時代が明治になっても歌舞伎はもとより、新派、新劇においてさえも女優の登場までにはかなりの時間がかかっている。出雲のお国によって始められた女芸人による「かぶき」が寛永6(1629)年に禁止されて以来、明治24(1891)年に女優が誕生するまで、実に262年の年月が過ぎていた。その女優第1号は千蔵米坂。そして彼女の次に登場するのが川上音次

郎の妻貞奴であり、明治36(1903)年、2月、翻案劇『オセロー』の鞆音^{ともお}(デズデモーナ)の役を、そして上に述べた『ハムレット』においておりゑ嬢(オフィーリア)の役を演じている。

しかしながら注目しておかなければならないのは、女優が誕生したからといって、ただちに女性の役はすべて女優によって演じられたわけではなかったことである。新派ではいぜんとして女方俳優があり、女優と女方とが協同して一つの舞台を作りあげる、いわば「共存」の関係がその後もずっと続くことになるのである。それは新派ばかりでなく明治42(1909)年に始まる近代劇運動、すなわち新劇においてさえも、小山内薫と左団次による自由劇場では初期の頃は女方が演じていた。そして逍遙も指導していた前期文芸協会による明治39(1906)年の第1回公演、『ベニスの商人』の上演ではポーシャを土肥春曙が演じ、翌年の本郷座での『ハムレット』の公演ではガートルードを男優である水口薇陽が演じ、オフィーリアは伊東梅子が演じるというまさに過渡的な上演であった。そして明治44年の後期文芸協会の第1回公演の『ハムレット』においてようやく女性の役はすべて女優が演じることになったのである。因にオフィーリアは松井すま子であった。

前項の独白の問題と同様に、ここでも旧劇の伝統のないところに新しい演じ方を創造するにはどれだけ多くの時間がかかるかがわかるのである。

Ⅱ

前章でみたように逍遙の帝劇『ハムレット』は一応近代的な演劇の要素をすべて備えた日本で最初の上演であった。シェイクスピア劇の上演は長かった翻案の時代を終え、本格的な翻訳による上演の時代へと移行してゆくことになるのである。しかし上演形態としては近代的要素を備えてはいたが、この『ハムレット』はその舞台台本である逍遙の翻訳そのもの、そしてまた彼の演出の方針等をみると必ずしも近代的であるとばかりは言えない面を数多く持っているように思われるのである。そこでまず逍遙の演劇に対する考え方に焦点をしぼり、この上演に対する夏目漱石(1867—1916)の批判と比べながら検討してみた

い。

帝劇『ハムレット』は1週間上演されたが、興行的には大成功で、逍遙自身が述べているように連日ほぼ満席の盛況であったようである。その観客の1人に夏目漱石がいた。彼は『東京朝日新聞』に2回にわたって「坪内博士とハムレット」と題してその劇評を載せている⁸⁾。それほど長い文章ではないが、なぜ逍遙の上演がおもしろくなかったのかを極めて論理的に述べているので順を追って略述してみたい。

①基本的には『ハムレット』は300年も前に英国で書かれた詩であるので、今日の日本人である我々は鑑賞的態度ではなく批判的態度で研究にとりかからなければならない。②沙翁劇は普遍的な部分以外に、一種独特の詩国があり、その住人にしかわからないむづかしい条件付の芝居である。③その詩国を味うために順応できるよう修業して、意識的に鑑賞するものである。④我々日本人の鑑賞は字面から内部へと徐々に進行するもので、詩である以上速く読んでも理解できない。⑤沙翁は詩人であり、詩を口にするものは常識以上の調子で観客を引きこまなければならない。⑥本場の英国においてさえ役者が詩を理解していないために、美しいものを台なしにしてしまうという非難が、音律の整った原詩の場合すらある。

このように述べてから漱石は最後に結論を次のように出すのである。

坪内博士の「ハムレット」は寫實を遠かる埋合せとして沙翁の與へたる詩美を、単に聲調の上に於てすら再演する事が出来なかつたため、我々は高雅な幻境に誘はれる心持ちに幾分でもなり得ず、又普通の人間を舞臺の上に見る様な切實な面白味を味はひ得なかつたのである。

要するに「面白くない」という感情を漱石流に説明すると以上のようなのである。詩的な部分についても、リアルな部分についても彼はこの舞台には

大いに不満であった。さらに翻訳についてもその苦心を多としながらも「博士が沙翁に對して餘りに忠實ならんと試みられたがため……悉く沙翁の云ふが儘に無理な日本語を製造」した結果、観客に対して不忠実になったと不満を述べるのである。もちろん逍遙としてシェイクスピアの詩を理解していなかったわけではない。それどころか、翻訳に際して最も努力したのが詩をどんな形で訳出するかであったのだ。

いふまでもないが、沙翁物は、主として律呂を整へて綴つた物で、韵こそ踏まね、脚本の七分がたは立派な詩だ。七五調以上の節調文なのだから、決して現世調の純乎たる散文などで譯すべきものでない。よし散文に譯するとも、用語は或程度まで詩語でなければ情が移らない所が多く、内容と形式の取れぬところが多い⁴⁾。

シェイクスピアの詩を大事にしているという面では両者の態度は全く一致している。漱石が『ハムレット』を訳していれば優劣もつけられるが、シェイクスピア翻訳不可能論者の漱石が翻訳するはずもないし、どんな翻訳にも満足するはずもないのである。

漱石にとってシェイクスピアはあくまで研究の対象以外のなにものでもないものであって、シェイクスピアを芝居として楽しむことなど考えられないことなのだ。2年間の英国留学中もほとんどシェイクスピアの芝居を観てはいない。ロンドンで漱石が個人的に指導を受けた先生はクレイグ (W. J. Craig) というシェイクスピア学者であり、アーデン・シェイクスピアの監修者でもあった。この酷評の裏に英国で本格的にシェイクスピアを研究してきた漱石の自負を感じることもできるであろう。そして英国ですら仲々成功しない『ハムレット』の上演が日本で成功するはずがないとたかをくくっている感もある。いやそれ以上に重要なのは漱石は演劇体験が子供の頃からほとんどなく、芝居好きでもなかったということだ。「何時でも虚子に誘われて行く丈で、行った後は大いに辟易する」⁵⁾「早々自分の穴へ帰りたくなる」ほどなのだ。この上演でも遅れ

て行き、途中で帰ってしまっている。

上記①～⑥の漱石の論旨を推し進めていくとどうなるであろうか。日本におけるシェイクスピア劇の上演は不可能ということに帰着しはしまいか。元来が詩であるものを日本語に翻訳することなど厳密な意味では不可能であり、その味わい大半は失なわれてしまうのは当然のことなのだ。それを一番切実に感じていたのは逍遙自身であったのかもしれない。逍遙の努力はそのロスをいかに最少限に食い止めるかの努力であったとも言えるのである。そして残ったわずか数%の中にもやはりシェイクスピアは顔を出すのだと信じることであったのが逍遙なのではないだろうか。結局この両者の決定的な違いは不完全であっても、何とか日本でシェイクスピアを土台にして国劇を向上させようと願っている人間と、芝居などにはほとんど関心のない人間という、極めて単純で、単純であるがゆえに本質的な違いと言えるのである。

観劇体験の少なかった漱石に対し、逍遙は対照的な少年時代を過ごしている。少なくとも月に1、2回の割合で芝居好きの母親や姉に連れられて芝居見物に出かけたという。母親はまた月に1回巡回してくる貸本屋から草双紙のたぐいをたくさん借り入れ、彼を寝かせつけながら読んでくれるか、話をしてくれていたようだ。12歳の頃になると彼はその種の本を貸本屋から小山ほど借出して来ては腹這いになって読みふけていたようだ。

私の読み耽った草双紙は、取りも直さず其頃の活動寫眞とも見做すべきものであつたのだが、劇は、其役者の似顔で書いた草双紙の内容が、其表紙繪の極彩色のまゝで生きて躍つて、さうして物を言うのだから、たまらない！ 私は只わけもなく、芝居が面白くて面白くてしやうがなかつた⁶⁾。

逍遙の演劇活動の原点がここにある。彼はこのぞくぞくするような芝居の感動をいつまでも味わっていたかたのではなかったのか。私財を投じての文芸協会への傾倒、『ハムレット』等の演出、旧劇にかわる新しい国劇創造に向けての努力もすべて、ここに帰着するように思われる。彼のシェイクスピア全作

品の翻訳という大事業も、翻訳それ自体が目的ではなかったのである。亡くなる4ヶ月ほど前の昭和9(1934)年、10月10日、『マクベス』の最後の改訳を終えた逍遙は、病後静養中の床上で次のように書き記している。

私は専ら我が國劇向上の參考資料としてシェイクスピアに深い感興を持ちはじめたのであつた。私の目的は英文學の古典として彼れの作を精研しようといふのではなく、主として我が演劇刷新の他山のダイヤモンドとも思つて、いはゞ、功利主義的立場から彼れの諸作を味讀しようとしたのであつた。すなわち、英文学者としてではなく、脚本作家として、彼に臨んだのである⁷⁾。

逍遙のシェイクスピア劇の翻訳はさしずめ、「国劇向上」のための台本作りの作業であつたと言えよう。それゆえその翻訳はすべて上演されることを念頭において訳されているのである。これが彼の訳業の大きな特徴の一つである。彼の同時代においても、それ以後もシェイクスピアは数多くの翻訳がなされてはいる。しかし上演を目的とした全作品の翻訳は、およそ半世紀を経て小田島雄志の登場まで待たなければならなかったのである。

Ⅲ

次に漱石には大変に不評であつた『ハムレット』の訳文を検討してみよう。逍遙は後に自分のシェイクスピアの翻訳に対する態度をふりかえって、明治15、6年の学生時代に『ジュリアス・シーザー』を「浄瑠璃まがひの七五調」で訳して以来、後期の「現代語本位」の訳に至るまで、「少なく五變遷」を経ているとしている。この帝劇『ハムレット』は実演本位に文芸協会の試演用に訳した第3期にあたる訳である。3幕1場のハムレットの独白の部分を引用してみよう。

ハムレット

ながら存ふる？ 存へぬ？ それが疑問ぢや……残忍な運命の矢石^{やだま}を、只管堪へ忍うでをるが大丈夫の志か、惑は海なす艱難^{むか}を逆へ撃つて、戦うて根を絶つが大丈夫か？ 死は……ねむり……に過ぎぬ。眠つて心の痛が去り、此肉に附纏うてをる千百の苦が除かるものならば……それこそ上もなう願はしい大終焉ぢやが。……死は……ねむり……眠る！ あゝ、おそらくは夢を見よう！……そこに障魔^{さはり}があるわ。此形骸^{わづらい}の煩累^{わづらい}を悉く脱した時に、其醒めぬ眠の中に、どのような夢を見るやら、それが心懸りぢや⁸⁾。

現代の我々の目にはこの訳は、いかにも古くさくみえる。いや今日の我々にとってばかりではない、それは翻訳されたその時からもうすでに古かったのである。逍遙の訳以前にもこの独白には数種類の訳が存在していた。そのどの訳と比較してもこれが最も古い感じがするのである。この古さの尺度はもちろん旧劇との距離のことであり、これが最も旧劇に近いのである。逍遙も当然のことながらそれはわかっていた。わかっているながら、いわば意図的にこのような訳をしているのである。「日本の舞臺で日本人に演ぜしめようと思ふ念が附いて廻るので自然に國劇の連想が強く働き、譯語がつい歌舞伎風になり、默阿彌式の七五詞になった」⁹⁾と述べ、その理由を当時の観客と演技者である役者のためであったとするのである。

演劇という芸術は言うまでもなく、その基本的要素として、上演台本、役者、そして観客という3要素が不可欠である。逍遙は実演を考えたため、役者と観客の質が台本の質を決めたと言うのである。けれども彼のこの翻訳の態度はいささか矛盾していると言わざるを得ない。彼が文芸協会を作ったそもそもの動機は「劇界各方面の根本的刷新」¹⁰⁾にあったはずである。そのために旧劇の役者ではなく、わざわざアマチュアから募集して役者の養成に努力したのではなかったか。その素人役者にわざわざ歌舞伎調の台詞を語らせるのは矛盾と言はざるを得ないのである。

ここに彼の理想としているところと、彼の芝居に対する興味のありよう（ど

んな芝居におもしろさを感じるか)との乖離を認めざるを得ないのである。しかし逍遙自身がそれを我々が感じるような矛盾と感じていたかどうかは疑問である。そもそも彼が「わが國劇の向上に資する為」にシェイクスピアをとりあげ、翻訳・上演しようとした理由は、シェイクスピア劇が旧劇と極めて近い関係にあると感じたためであった。

東西古今の種々の劇の中で、何處の國の脚本が、比較的最も沙翁劇に似てゐるかといふと、少なくとも其不羈自由な手法、其時代世話の混淆、其嚴肅と戲謔との雜糅、其殘酷をも野鄙をも避けぬ放縱乃至其觀覽物的要素や音樂的要素の豊富さ及び作全體を掩ふ客觀性といふやうな點に於て、我が歌舞伎や浄瑠璃が、頗る善く沙翁劇に似てゐるのである¹¹⁾。

この「作全體を掩ふ客觀性」こそ彼がシェイクスピアを通して学び『小説神髓』のメインテーマとなり鷗外との「没理想論争」に発展していくのであるが、今は検討している余裕はない。逍遙はシェイクスピア劇はその型においてばかりでなく、その本質においても旧劇と似ていると考えていたのである。今日の我々にとってはむしろ全く逆の証明、すなわちシェイクスピア劇が旧劇といかに異なっているか例証し、彼の誤解を指摘することは容易であろう。ともかく逍遙はこのような認識にもとづいてイプセンのような近代劇から入るよりも、むしろ「地味に適した」シェイクスピアから入った方が良いと考えたのであった。しかも彼自身、大学で歌舞伎の講義をする程、日本の伝統演劇に対する深い造詣があったのである。そのため翻訳する場合に、シェイクスピアの作品のどの作品が旧劇の中のどの作品に文体に近いのかに至るまである程度の基準が彼の中にはあり、その基準によって文体を考えながら訳出していたのである。

沙翁獨得の長所は、七分の律語と三分の散文とを不即不離に融會して、時代と世話、しかも思ひ切つて碎けた世話との二つの調子に捻れつ^よ纏れつ^{もつ}自

由自在に奏でてゆくところにあるから、所謂詩語は俗語（散文）に縫ひ合すに都合のわるいほどに古雅^{クラシツク}ではいけない。私はちょうど此呼吸^{いき}が近松の時代物どころかと思ふ。近松も沙翁も通俗^{トウボク}といふ點に覩^みひをつけてゐる。これは彼の擬古派の、學者肌の作者の脚本と比べて見ると明かである。併しながら、沙翁の調子は近松よりもずつと高く、ずつと廣く又深いから、近松の用語だけでは作によつては譯し切れない。『太平記』、『盛衰記』、『平家』邊までも遡らねばならぬともあるが、大體は元祿、享保、喜劇などになると、ずつと降つて文化、文政、黙阿彌前派式の七五調まがひでも折合ふのがある。さればとて黙阿彌式や馬琴式の純粹なのになつてはいけない¹²⁾。

シェイクスピアの語彙の豊富さ、その多面性を翻訳に移すべく彼は様々な日本文学を渉猟するのである。この訳語の豊かさが彼の翻訳の特徴であり、評価される点ではある。しかしどのように網の目を細かくしてみてもそれは結局、逍遙の一人相撲に終るしかないのではないだろうか。そもそもシェイクスピア劇とは言語体系も、時代背景も大きく異なる劇にあてはめてみてもほとんど意味がないのである。逍遙と同じ程度の旧劇に対する学識と感受性とを持っている人々以外にはその努力は理解されず、ただ古いという印象しか残さないからである。漱石の不満の1部にはそれがあり、文芸協会の解散の遠因ともなっているのである。

逍遙はシェイクスピア研究を志す初学者のために、その心得を3ヶ条にして示している。その第1はシェイクスピア劇は近代劇と全く別種のもものと心得ること。第2はシェイクスピアは浄瑠璃や歌舞伎と類似性があることを予想すること、そして第3は次のようになっている。

即ち幾らか浄瑠璃劇の名作及至黙阿彌作の數篇を嗜讀してゐたのだとしても、準備のために、改めて、先づ、近松の傑作と稱せらるゝものを三四篇、五瓶、南北、黙阿彌らの代表作を三種ほどずつ熟讀して貰ひたい¹³⁾。

これはあくまでも、初学者に対する 逍遙の忠告なのであるが、それはそのまま彼自身のシェイクスピアに対する接し方を示しているとも考えられる。彼の演劇のモデルは旧劇にはっきりした形で存在しているのである。演劇の座標軸は旧劇にあって、その他の劇はすべてその座標軸にあてはめて理解していたのではないだろうか。それは理性の問題ではなく感性の領域の問題である。国劇の近代化を推進する啓蒙家逍遙の中には、このように近代と前近代とが混在していたのである。そして無意識のうちに、前近代が顔を出す、しかも無意識であるがゆえに重要な場面において。河竹登志夫はこの帝劇ハムレットに表われている逍遙の矛盾について、「私はそれを江戸趣味人、明治啓蒙主義者、近代文学者のいずれでもあって、いずれにもなり切れなかった」¹⁴⁾ 矛盾であると言う。正にそれはその通りであり、逍遙の不徹底な態度を指摘することはむしろ容易である。しかしこの問題を考える時、彼の年齢を考慮しておかなければならないであろう。明治元年、彼はすでに十歳であり、旧幕時代の空気をすでに十分に身につけている年齢であり、この『ハムレット』上演の年にはすでに53歳であった。

Ⅳ

大正2(1913)年、7月、帝劇における第7回公演、『ジュリアス・シーザー』を最後に、逍遙の文芸協会は解散する。帝劇『ハムレット』からわずか2年後のことであった。ここでその原因を詳述する余裕はないが、先にも触れたように、彼の演劇に対する感覚の古さもその原因の1つであったことは確実であろう。それ以降、彼は演劇の実践的な活動からは手を引いて、シェイクスピアの全作品の翻訳に向けて全精力を傾注するのである。そして昭和10(1935)年に亡くなる直前まで、『新修シェークスピア全集』全40巻の最後の『オセロー』の校正に目を通したのだった¹⁵⁾。悲劇の翻訳には特に念入りで、『マクベス』にいたっては3回の改訳が行なわれている¹⁶⁾。しかし『ハムレット』にはなぜかほとんど手を入れていない。

帝劇『ハムレット』を中心にして逍遙の翻訳・上演の姿勢を検討し、その

「古さ」に注目したのであるが、他の作品の翻訳のいくつかを読んでみると意外な事実気づくのである。それは彼の喜劇の訳がとても新鮮な感じを与えることである。もちろん彼の用いる漢字はかなり難解であり、旧かなづかいで訳してあるので、視覚的には古い感じはいない。しかしそれは目で読んだ場合の印象にすぎない。上演されて役者の口を通して耳に入る場合には全く関係はないのである。

喜劇の訳は彼の翻訳の「五變遷」の5番目の段階である、「現代語本位」の時代にあたる。試みにシェイクスピアの作品の中で日本で最も上演回数の多い『ベニスの商人』の第1幕、第1場、冒頭のアントーニオの台詞を漢字と、かなづかいを現代風に改めて引用してみよう。そして現在、最も新しい訳である小田島雄志の訳と比較してみよう。

実際、なぜこう気がふさぐのか、解らない。君たちはそれがためにくさくさしちまうと言うが、自分でもくさくさする。一体、どうしてこうなったのやら、どこで拾って来たのやら、どうして取っ付かれたのやら、何が種で、何から生れたのやら、私にもわからない。で、ついふぬけのようになって、こりゃ自分じゃあないのかと思うくらいです。

まったく、どういうわけだか、おれは憂鬱なんだ、いやになる、おかげでさみたちだっていやだろう。だがどうしてこんなものにとりつかれ、背負いこんだか、こいつがなんでできており、どこから生まれたか、見当もつかない。とにかくおれはこの憂鬱のために白痴同然となり、自分がなにものであるかさえわかりかねる始末だ¹⁷⁾。

前半が逍遙訳、後半が小田島訳である。このように並べてみると、両翻訳の間におよそ半世紀の時間の経過があることをほとんど感じさせないばかりか、このまま上演台本として使えそうである。これがあの帝劇『ハムレット』の訳者と同じ手になるものとは思えないほど古さを感じさせない。この50年間の日

本語の変化の激しさを考えると不思議な気がするのである。その理由はどのように説明できるのだろうか。

前章で逍遙の劇の座標軸は旧劇にあったと述べた。シェイクスピアの悲劇や歴史劇は、旧劇の時代物に分類されていたであろう。そこでどうしても時代物の感覚で訳され、どうしても古さがつきまとうのである。シェイクスピアの喜劇は一応世話物ということになったであろう。しかし旧劇の中には時代物と違って、シェイクスピアの喜劇に相当するものは少ない。喜劇は彼の座標軸からはずれていたと言える。そこで彼は「一種新式の口語譯」を創造しなければならなかったのである。彼の翻訳上の留意点は「山の手式の万馴熟な、極めて語彙に乏しい現代語では妙でない。さうかといつて、純下町式の、やゝ輕佻な口吻になり過ぎたり、おの字や遊ばせの多過ぎる敬語澤山な上中流式になっても困る」¹⁸⁾ので、江戸の背景や明治大正の下町や山の手が浮かんで来ないような、一種の人工語とでも言うべき口語訳を作り出したのである。翻訳には寿命がある。特に現代の日本のように、ことばの変遷の激しい国では翻訳の寿命は短くなる。そして芝居の台本となると特に寿命は短くなる。逍遙のシェイクスピア喜劇の翻訳はまだ余命が長いのではないだろうか。

結 論

逍遙の帝劇『ハムレット』は明治時代の日本のシェイクスピア劇の翻訳・上演の総決算とも言うべきものであり、一応近代的なシェイクスピア上演の要素をすべて備えていた。そしてその後の日本のシェイクスピア劇上演の方向を決定づける大きな役割を果たした。けれども皮肉なことに大正時代に入ると、いわゆる「近代劇」におされ、上演回数が急激に減少してしまった。その原因の1つにもうシェイクスピアは古いという感じがあった。その古さを印象を決定的にしてしまったのが、この逍遙の『ハムレット』であったと言える。

なるほどその翻訳は歌舞伎や浄瑠璃に近く、逍遙の演出そのものも旧劇色の強いものであった。そこに啓蒙主義者であり、近代文学者でもあった彼の矛盾を見ることはできる。しかしそれをもって彼の翻訳のすべてを古いと葬り去る

のは早計に過ぎる。

彼のシェイクスピア喜劇の翻訳には、現代の上演にも十分に耐えるある種の「新しさ」を持った訳があり、他の現代の翻訳と比べても、日本語として秀れた翻訳である。変化の著しい、ここ半世紀の日本語の変遷の中で、これは特筆すべきことである。それは「現代語訳」と彼自身称しながら、決して当時の日常会話のことばではない、人口的な日本語で訳しているためである。つまり決して言文一致ではなかったのである。ここに逍遙の翻訳の息の長さの原因があった。

〔本稿は昭和61年9月、ルネサンス研究所主催のシンポジウムにおける発表に加筆したものである〕

注

- 1) 正劇とは歌舞伎のように豊富な音楽によって構成された楽劇式のものに対して、台詞としぐさだけによる「科白劇」をさす。
- 2) 河竹登志夫『日本のハムレット』(東京、南窓社、1972年)、p. 239。
- 3) 『漱石全集』(東京、岩波書店、1966年)、第11巻、p. 286。
- 4) 「日本で演ずる『ハムレット』」、『逍遙選集』第12巻(東京、逍遙協会、1977年復刻)、pp. 656—657。
- 5) 「明治座の所感を虚子君に問われて」、『漱石全集』第11巻、p. 195。
- 6) 「私の寺小屋時代」、『逍遙選集』第12巻、p. 24。
- 7) 「跋に代えて」、『新修シェイクスピア全集』第29巻(東京、中央公論社、1935年)、p. 8。
- 8) 河竹登志夫、『日本のハムレット』、p. 340。
- 9) 「シェイクスピアの翻譯に對する私の態度の變遷」、『英語青年』第35巻1号、1919年。
- 10) 「文藝協會組織一新の趣意」、『逍遙選集』第12巻、p. 587。
- 11) 「何故に日本人が沙翁を記念するか」、『逍遙選集』第10巻、p. 755。
- 12) 「日本で演ずる『ハムレット』」、『逍遙選集』第10巻、pp. 656—657。
- 13) 「シェイクスピア研究栞」、『逍遙選集』第5巻、p. 32。
- 14) 『日本のハムレット』、p. 288。
- 15) 『沙翁復興』第18号、第19号(東京、中央公論、1935年)に晩年の翻訳ぶりが紹介されている。
- 16) 最初の翻訳は明治24(1891)年、次が大正5(1916)年、3度目が昭和9(1934)年で

ある。第1幕、第1場の最初の魔女の台詞の変遷を示すと次のようになる。

明治24年

甲妖婆 　いつぞ三人がまた會う時刻は、いかづち電光はげしきもなかに

乙妖婆 　かの騒動の終りし時に、かの勝敗のきまりし時に

丙妖婆 　それこれ正しく日没前

甲妖婆 　シテその場所は

乙妖婆 　いつもの荒野のほとりにて

丙妖婆 　マクベスを俟ちあはさん

大正5年

第一妖 　三人が又一しょになるのを、何時にしよう？　鳴る時か、光る時か降る時
か。

第二妖 　あの騒動が済んで勝敗の決った時分に。

第三妖 　そりゃ日没前だろうよ。

第一妖 　場處は何處で？

第二妖 　いつもの岡さ。

第三妖 　彼處でマクベスを待たうよ。

昭和9年

妖の一 　いつ又三人が一しょにならう、鳴る時か、光る時か、降る時かに？

妖の二 　騒動が終んだ時分に、勝敗の決った時分に。

妖の三 　そいつァ日没前だらうよ。

妖の一 　場處は何處で？

妖の二 　例の荒れ地で。

妖の三 　彼處でマクベスを待ちうけよう。

17) 『ヴェニスの商人』（東京、白水社、1977年）。

18) 「シェイクスピアの翻譯に對する私の態度の變遷」、『英語青年』。